PALME D'OR
FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM
CANNES 1984

カンヌ国際映画祭グランプリ

ヴィム・ヴェンダース監督作品

パリ,テキサス

PARIS, TEXAS



パリ,テキサス

ヴィム・ヴェンダース監督作品

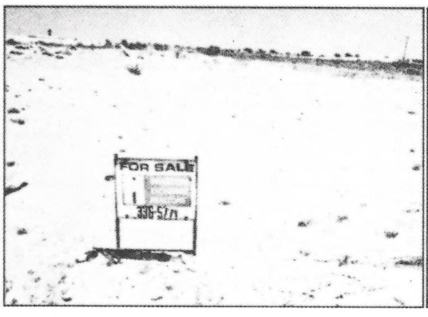
1984年カンヌ国際映画祭グランプリ受賞

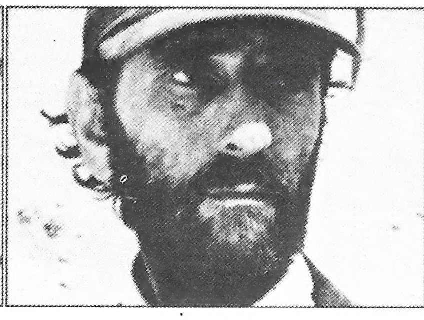
1984年　カンヌ国際映画祭国際映画批評家大賞・エキュメニック賞受賞

イギリス批評家協会賞作品賞受賞/イギリス・アカデミー賞監督賞受賞

フランス映画批評家協会賞受賞

PARIS, TEXAS





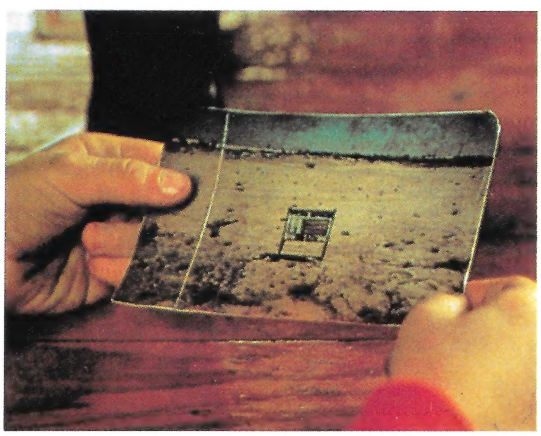


フランス＝西ドイツ合作・1984年　ROAD MOVIES FILMPRODUKTION GMBH(ベルリン)+ARGOS FILMS(パリ)製作/製作協力　WESTDEUTSCHER RUNDFUNK(ケルン)+CHANNEL 4(ロンドン)+PRO-JECT FILM(ミュンヘン)/イーストマンカラー/ヴィスタサイズ(1×1.66)/2時間26分/全8巻・3,972m

フランス映画社提供
バウ・シリーズ作品No.61

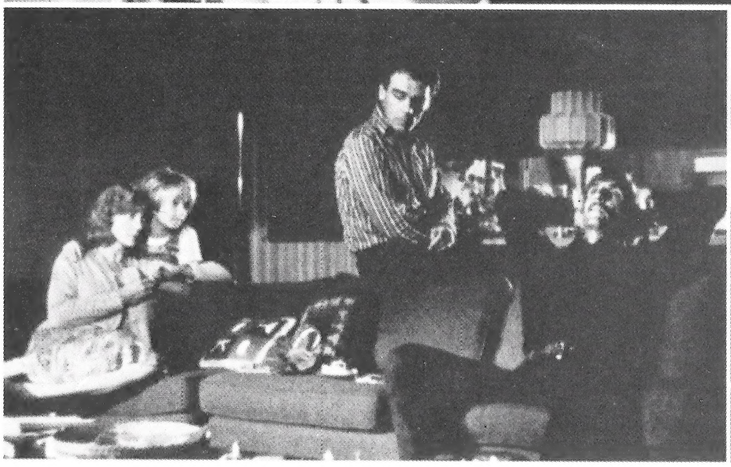


「ヴィムはあらんかぎりの静けさであなたをレンズにひきこんでしまう。ヴァイオレンスですら、ヴィムのは静けさだ。」
――サミュエル・フラー――



解説







「パリ、テキサス」は主人公トラヴィスと妻ジェーンの、男と女の愛の物語であり、ふたりと息子ハンターとの、父と子の愛の物語であり、母と子の愛の物語である。

アメリカのテキサス州に実在するパリ——トラヴィスは、そこにいつか親子3人で住むことを夢みて買った小さな土地の、よれよれになった写真を身から離さず持ってさすらう。トラヴィスの母が父と初めて愛をかわし、自分が生まれることになった、いわば愛の原点が「パリ、テキサス」なのだ。

アメリカ・ロケで完成した「パリ、テキサス」は、ヴィム・ヴェンダースの愛の旅の集大成映画として1984年カンヌ映画祭に登場した。

原風景のような荒野を、記憶を失なった旅から帰ってくるトラヴィスの驚異的なイメージを発端に、弟ウォルトとロスアンゼルスへの帰路をたどる前半で展開する、息をのむ美しさの映像空間。

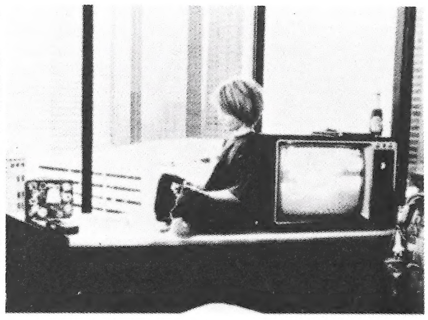
息子ハンターとのぎごちない再会から、父子の愛情が次第によみがえる中盤で、暖かい笑いで場内がつつまれ、トラヴィスがジェーンと再会する後半の圧倒的なシーンでは人々は涙をおさえきれず、エンディングで堰をきるように起きた感動の拍手がいつまでも鳴りやまずに、カンヌ映画祭空前の反響のなかで、「パリ、テキサス」はグランプリ受賞に輝いた。

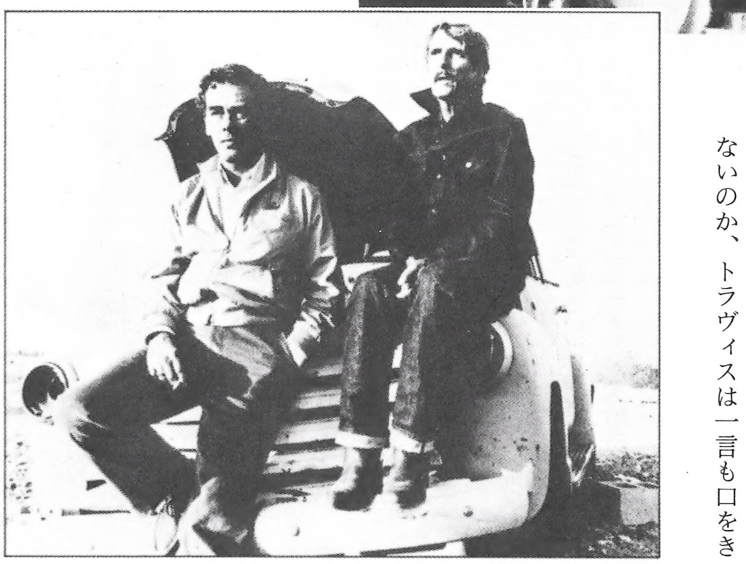
原題の「パリ、テキサス」は、テキサス州に実在する街の名で、主人公トラヴィスの原点としての象徴的な意味をもっている。

1983年の9月29日から12月11日まで、若干の中断をはさんで、アメリカでのオールロケーションで撮影が行なわれた破天荒のヨーロッパ映画で、言葉は英語版がオリジナル版。ヴェンダース自身とクリス・シーヴァニッヒの製作会社ロード・ムーヴィーとパリのアルゴス・フィルムによる独仏合作。

ストーリー







原野から国境をこえて男がテキサスに入ってくる。ガソリン・スタンドで氷を口にするなり気を失なった男は病院にかつぎこまれたが、口をきかず、身分証明書もない。医師が1枚の名刺をたよりにかけた電話でロスアンゼルスから飛んできたのは、男の弟ウォルトで、その男トラヴィスは、4年前に失踪していらい、死んだと思われていた。

病院から逃げだしていた兄を荒野で見つけるウォルト。トラヴィスは地平線の一点をめざして歩きつづけている。ウォルトの顔は憶えていたが、4年前に何が起きたのか、この4年間どうしていたのかきいても、記憶が結びつかないのか、トラヴィスは一言も口をきかず、飛行機に乗ることも拒む。車で旅をつづけながら、さりげなく妻のジェーンのこと、1人息子のハンターのことを話しても涙ぐむばかりで何も答えないトラヴィスが、ふとつぶやいたのは、〈パリ、テキサス〉という言葉だった。とぎれとぎれに記憶をとりもどすトラヴィスはウォルトに1枚の写真を示す。それが、〈パリ、テキサス〉で、自分がかつて通信販売で買った地所だというのだ。地所と言っても、砂しかないテキサスの辺鄙な風景。だが、〈パリ、テキサス〉は、かつて母が、父とはじめて愛をかわした所だとトラヴィスにそっと教えてくれた場所なのだった。トラヴィスにとって自分が生まれることになった、愛の原点なのだ。

ロスアンゼルスのウォルトの家には妻のアンヌと、7才になったハンターが待っていた。4年の間ウォルトとアンヌを両親として育ってきたハンターとトラヴィスの再会はぎごちなく、傷つきやすい。学校へ迎えに行っても、歩いて帰るなんてカッコわるいとハンターにおいてきぼりにされるトラヴィス。そんなハンターをウォルトがたしなめて、本当のパパはトラヴィスだと言えば言うほど、淋しくつらくなるアンヌ。トラヴィスの記憶がもどるようになればと5年前に撮った8ミリ映画がうつしだされる。ウォルト夫婦と、ハンターと、自分と、そして幸福そのものだったジェーンの姿を見て、必死に何かをこらえるトラヴィス。

父親らしく盛装して学校に迎えにあらわれたトラヴィスに、嬉しくなって歩いて帰るハンター。その夜、アンヌはトラヴィスに、ジェーンがヒューストンの銀行から毎月ハンターの将来のためにわずかな送金を続けていると秘密を明かす。

トラヴィスは中古のフォード・ランチェロ58を買い、学校にきてハンターに自分がジェーンを探しにいくと告げる。僕だってママに会いたいとそのまままついていくハンター。

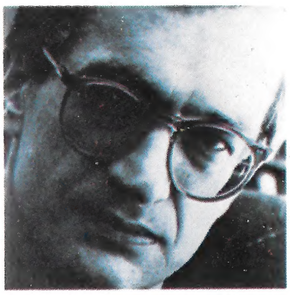
ヒューストンの銀行から、ジェーンらしき赤い車を追って、不思議な建物にたどりつき、ハンターを待たせて中に入るトラヴィス。

そこはキー・ホール・クラブで、階下の個室は、客の側からだけブースのなかの女の姿が見えるマジック・ミラーをほどこした一種のピープ・ショーになっていた。

客が誰だか知らないジェーンがあらわれる。声をおさえるまでもなく、なつかしさで涙にむせんでしまうトラヴィスだが、なさけない思いと、今でもあまりに彼女を愛しすぎていて激昂してしまう自分がおさえられず、ブースのむこうにジェーンをおいて去る。

ヒューストンを去って、途中のさびれた町で酒をあおり、ハンターに自分の母親のことを話しながら酔いつぶれるトラヴィス。

翌日、ハンターの意志でもう一度ジェーンに会うことを決めたトラヴィスは、ハンターへの別れの言葉を残してキー・ホール・クラブに戻る。ジェーンとの愛のすべてを語るために——。



ヴィム・ヴェンダース略歴
WIM WENDERS

ヴィム・ヴェンダースは1945年8月14日デュッセルドルフ生まれ。

「パリ、テキサス」は長篇第11作だが、ヴェンダースの名は世界的には、すでに70年代からニュー・ジャーマン・シネマの4大監督のひとりとして、ファスビンダー、シュレンドルフ、ヘルツォークとともに知られ、とりわけ、旅の映画、74年『都会のアリス』、75年『まわり道』、76年『さすらい』で〈ロード・ムーヴィー〉の第一人者と目された。75年にベルリンにつくった独立プロダクションの名もロード・ムーヴィーというが、77年『アメリカの友人』の好評から、フランシス・コッポラに招かれてハリウッドに渡り、『ハメット』の準備に着手した頃にひとつの転期をむかえる。『ハメット』はシナリオ段階からハリウッド・システムと衝突し、その時に主演兼脚本家としてヴェンダースが執着したのがサム・シェパードだった。シェパードは当時オフ・ブロードウェイの世界はともかく、「天国の日々」の好演が知られていた程度で受けいれられなかったのだが、この時の交友から「パリ、テキサス」がすでにめばえた。まだ出版以前だったシェパードの《モテル・クロニクルズ》のなかの1行から、トラヴィスのイメージが生まれることになる。

製作難行の『ハメット』と併行して、ニコラス・レイとの共作『ニックス・ムーヴィー』を79年に撮り、81年に「ことの次第」(82年ヴェネチア映画祭グランプリ)を撮り、82年に『ハメット』を完成。83年に入ると同時にサム・シェパードと「パリ、テキサス」の脚本に着手した。脚本を数稿改訂し、4月には2度目の来日(1度目は77年10月)をし、8月のロケハンをへて、「パリ、テキサス」は9月から12月にかけて撮影。アメリカとの合作を断わられながら全篇をアメリカ・ロケで撮った破天荒のヨーロッパ映画として誕生した。

2度目の来日の時に撮影した、小津安二郎監督へのオマージュ映画『東京画』を85年に完成。次回作として準備中の作品には、84年に着手した『ティル・ジ・エンド・オブ・ザ・ワールド』、77年から準備を重ねているSF映画など数作の企画がある。

●フィルモグラフィー

『観客席』66—67(16㎜短篇)『セイム・プレイヤー・シューツ・アゲイン』67—68(16㎜短篇)『シルヴァー・シティー』68—69(16㎜短篇)『アラバマ：2000光年』68—69(短篇)『3枚のアメリカのLP』69(16㎜短篇)『警察映画』69—70(16㎜短篇)『都市の夏(キン









クスに捧げる)』⑦⓪―⑦①(16m/m)『ゴールキーパーの不安』⑦①―⑦②『緋文字』⑦②―⑦③『都会のアリス』⑦③―⑦④『ワニの家族から』⑦④(16m/m中篇)『まわり道』⑦④―⑦⑤『さすらい』⑦⑤―⑦⑥『アメリカの友人』⑦⑥―⑦⑦『水面に映る稲妻/ニックス・ムーヴィー』⑦⑨―⑧⓪『ハメット』⑦⑧―⑧②「ことの次第」⑧①『ニューヨークからの手紙』⑧②(16m/m短篇)『666号室』⑧②(16m/m短篇)「パリ、テキサス」⑧④『東京画』⑧⑤

Interview

PARIS, TEXAS

ヴィム・ヴェンダースに聞く

——この映画には原点のようなイメージがあったのでしょうか。

ヴェンダース それはいつでもありますよ。今度の映画の場合には、サム・シェパードの『モテル・クロニクルズ』の一行に描かれていたイメージ、ハイウェーを離れて真直ぐに荒野に踏み込んでいく男のイメージです。それと『モテル・クロニクルズ』のなかにあったもうひとつの感覚——感覚というよりイメージ——です。アメリカの道路地図をながめていて、そこに見つけた場所にふと思いたって出かけてみる。そのイメージから今度の映画は生まれたのです。また彼の人生が決まらないうちから、まだ妻や子供がいないうちから、トラヴィスは地図を見ていてそこに迷い込んでしまう人物だったのです。彼はある日テキサスにいる、2日後にはイリノイにいる。それは単に地図の上にひとつの町の名前を見つけて、そこに行きたいと思ったからなのです。

——「パリ、テキサス」というタイルの由来は?

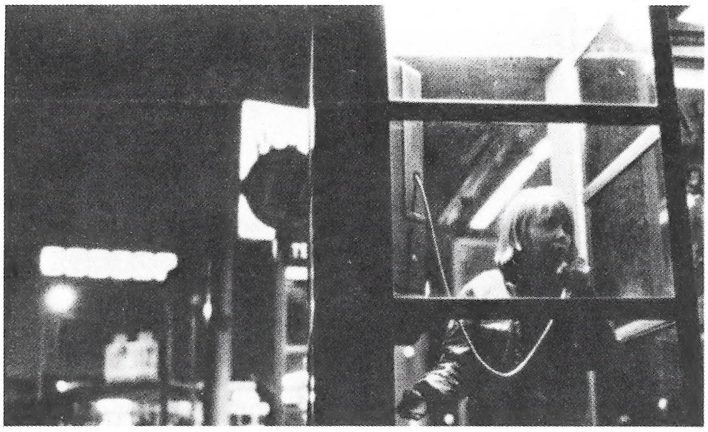
ヴェンダース サムと私が一緒にストーリーを作りはじめたときには、まだタイトルはありませんでした。でも、トラヴィスが戻ろうとしている場所、彼が生まれた場所ではなく、彼の父と母が出会って彼の人生がはじまった場所をどこかに決める必要がありました。最初はコーパス・クリスティ(原義はキリストの聖体)とする考えもあったのですが、いくら何でもね。それである晩、寝る前にアメリカの地図を見ていて、遊びのつもりでヨーロッパの町の名前がついたアメリカの町を数えあげてみたのです。パリ、ベルリン、ロンドン、ワルシャワ。一番多かったのはパリで、そのなかでもテキサスのパリが一番大きな町でした。もともと撮影はテキサスでするつもりでしたし、テキサスからロスアンゼルスの間にはアメリカの風景がすべてそろっています。トラヴィスが戻ろうとしている場所はテキサスのパリにしようと思ったのです。もちろん、それはまだタイトルではありませんでした。それからある日、タイトルの案を出しあって、リストを作って検討しているうちに、このタイトルのなかにはわれわれの物語のすべてが要約されていることが少しずつわかってきました。これ以上に完全な、あるいはこれ以上に単純なタイトルはないと気づいたのです。

——映画の最後でトラヴィスが去りますが、彼は、例の写真の場所、彼の父と母が会った所へ行くのでしょうか?観客がそういう風に見てくれていいと?

ヴェンダース 前に書いた脚本の最後では、彼が〈パリ、テキサス〉に着いたことが、町の入口の看板か、あるいは広場が見えることで分るというアイデアもありました。実際のテキサスのパリ市には、市の中心に広場があり、パリ・ミュニシパル・シアターという劇場があるし、〈パリ・ニュース〉という実に美しい新聞もあるものですから、この町に彼が着くのではなかろうかというアイデアがあったわけですが、サムが電話で伝えてくれた脚本の終りは、トラヴィスは再び砂漠に歩いていくというものでした。それではできすぎだと思い、ヒューストンの街を彼が去るので十分だと思いました。別な終りはキット・カースンが考えたものですが、それは、トラヴィスが〈パリ、テキサス〉の郵便局に行き封筒をうけとると、ジェーンとハンターがふたりで旅行した時に撮ったスーパー8ミリのフィルムだけが入っているというものでした。ナスターシャとハンターをつれて1日、ルイジアナに行き、スーパー8で少し撮影までしたのですが、撮れたのは別な映画のはじまりにふさわしいようなものでした。実際のところは、撮影の終り頃には、そういったラスト・シーンはもう必要としないと皆分っていましたし、私自身には、去っていくトラヴィスこそこの映画のラスト・イメージでした。

——「パリ、テキサス」の脚本はサム・シェパードとの共作ですが、彼と一緒に仕事をする気になったのはどうしてですか。

ヴェンダース 彼の芝居は前から知っていましたし、わたしの考えでは、現



在のアメリカ文学で彼の戯曲のセリフ以上のものはありません。それに何といっても彼の『モテル・クロニクルズ』を読んだこと。その本を私はすぐに気に入って、毎日持ち歩いたのでほとんど暗記してしまったくらいです。それは短い詩やメモや会話で構成された本です。まさにその本のせいで、私は彼と一緒に仕事をしたいと思うようになったのです。

──具体的にはどのように仕事を進められたのですか。

ヴェンダース　同じ部屋の同じ机にすわって一緒に書くこともよくありました。あるいは場合によっては、サムが自分の家で書いてきたものを持ってきて、それに2人で手を加えたこともありました。これは私が今までやったことのない、新しい仕事のやり方です。

──トラヴィスの役にハリー・ディーン・スタントンを選んだのは?

ヴェンダース　ハリー・ディーンは私が最初に考えた何人かの1人でした。でも少し年がいきすぎているかと心配でした。サムは彼をあまり知りませんでしたが、後になってサンタフェで偶然彼に会う機会があったのです。ゾエトロープ映画祭でのことです。彼らは一晩いっしょに飲んで、大いに酔っぱらったということです。私はその時東京にいましたが、その後で2人でトラヴィスの役について相談したときに、サムはもうハリー・ディーンならよく知っている。まさに適役だと思うと言ったのです。他の役については、サムと連絡を取りながら、むしろ私自身で配役を決めましたが、トラヴィスの役は、サムが納得すること、2人で決定を下すことが重要でした。トラヴィスは、ある意味ではまさにサム自身だからです。彼が自分であの役を演じたがらなかったのもそのためです。

──ナスターシャ・キンスキーはどうですか。

ヴェンダース　彼女は最初から考えていました。ナスターシャは、シナリオやシノプシスが存在する前から映画の人物でした。失踪していた男が現われて女を捜しはじめるという漠然とした考えしかなかった頃からです。私にとっては、ジェーンを演じる女優は誰か私のよく知っている人物であることが絶対に必要でした。というのも今度の映画の新しい冒険は、まさにこの1組の男と女の関係にあるからです。

──ジェーンがあの場所に働いていたのは、彼女自身の決意によるものだったのでしょうか。

ヴェンダース　決意したというよりも、受け入れたということ。ああした過去を荷って生きる一つのやり方でしょう。彼女があの奇妙な店で働くのは、もちろん単にお金をかせぐためばかりではなく、彼女のなかに、彼女の過去や彼女の人格のなかに、それを必要とする何かがあるからです。そうした立場を必要としている何かが……。

──つまり自分を露出するということでしょうか、それとも触れられるのを拒否することでしょうか。

ヴェンダース　触れられるのを拒否しながら同時に何かと関係を保っている状態ですね。でもその点に関しては、あまりはっきりさせたくはありませんでした。ともかく私にとっては、ジェーンはもう犠牲者ではなくなったのです。仮に犠牲者があるとしても、それは物語の犠牲者ではなく、彼女の過去の犠牲者です。トラヴィスとのことがなかったら、(そしてその結果、子供を受け入れられなくなるということがなかったら) 彼女はあの仕事をする必要はなかったでしょう。そしてそれがまさにトラヴィスの物語になったのです。つまり彼は、ジェーンや子供ともう一度家庭の物語を作り直すことはできない、そのかわり子供を母親に、母親を子供に、お互いを過去の束縛から解放してやることが自分の務めであると理解するのです。もちろんそれと同時に、彼は子供とジェーンをあきらめることになります。これが私がサムに送った着想でした。男は最初から何も語ることができなかった、そして2人は最後には語ることで自分を解放する。今度の映画のラストを救ったのは、話すことができる場所、話すことが目的でありながらお互いの匿名性が守られるピープ・ショーという場所を作りだしたことでした。最初は沈黙していた男がそこまでたどりつくという発想、非常に静かにはじまった映画が長い語りで終るという発想、これが転回点だったのです。単にこの映画にとってだけでなく、私の仕事全体にとって、私の他のすべての映画との関係においても重要な転回点だったのです。そこまでたどりついたということは私にとっては大きな一歩を踏み出したということなのです。

──ライ・クーダーは映画に非常に密接に関わって仕事をしているという印象をうけましたが。

ヴェンダース　彼以外にはこの映画の音楽を作れる人はいなかったでしょう。私の他の映画の音楽の場合には、いつも驚きとずれが生じる瞬間がありました。観客は「音楽がはじまった。この音楽は今まで少し違った感じで聞いていたんだがな」と思うのです。ライの音楽は違います。彼の音楽は、まさに私が夢見ていた音楽そのものです。ライが書いてくれた音楽を、私はまるであらかじめ知っていたかのようです。これほどうまくいくとは想像していま

左からハリー・ディーン・スタントン／ナスターシャ・キンスキー／ヴィム・ヴェンダース監督



せんでした。ライのギターの音には、撮影のロビーがしてくれた仕事に100%対応するものがあります。映像の仕事を音楽にもし翻訳することができるとしたら、これ以上正しく翻訳することは不可能であると私には思えます。

——この映画では、あなたがはじめてご自分の感動を、あるいは感動一般を恐れずに語っていらっしゃるという印象をうけました。

ヴェンダース　それはサムと一緒に仕事をしたことが大きいのでしょうね。と同時に、私が自分自身に課していた目標の結果だろうと思います。つまりそれは語るということでした。ひとりのアメリカ人作家と一緒に、ひとつの物語を、過去や、映画や、物語を語ることの不可能性やその他いっさいのことにこだわらずに、語ろうとしたのです。後をふりかえらずに、ひたすら前をむいて語るということですが、撮影中に考えていたのはそのことでした。物語の順どおりにほとんど撮影できたことも大きかったと思いますが、この作品は映画に関する映画ではなくて、自らが語っている映画なのです。自分でも時々驚いていたんですよ。はじめの頃、ふたりの兄弟の部分を撮りながら、これは大変だ、これではロスに着く所でもう1本別な映画になってしまうと思い、ロスではロスで、これではハリー・ディーンと子供がテキサスに着く所でもう1本別な映画になってしまうと思い、トラヴィスとジェーンの再会の所では、さあ、ここからまた1本の映画になる、砂漠からはじまって、今はハンターがひとり車のなかで待っているのか、と感慨にふけったものですが、このすべてがたった1本の同じ映画におさまるとはとても思えなかったのです。実際のところ、このストーリーでどこへ行き着くんだとか、今どうなっているんだなどと自問していたら、とても最後まで行き着いてはいないでしょう。そうはならずに、ひたすら物語を語ることだけに専念したのでしたが。実際には、そうやっていながら恐かったし、胸のなかでは、どうせ編集室に行った時には編集者から、これは3本の映画じゃないかとやられると覚悟をしていました。ところがそうではなかった。3幕のひとつの物語だったのです。

——物語の流れに運ばれていくという感覚は、あなたにとってはじめてのものですか。

ヴェンダース　『都会のアリス』でもそういうことがありましたし、『さすらい』でも幾分そんな感じがありました。でもこれほどまでに、何かの力に押されて絶えず前に進んでいくという感覚を持ったのははじめてです。それはサムのシナリオによるところが大きいと思います。それから俳優たちにも、それに私が6年前に撮るはずだった、というよりも当時の私にはその力がなかったでしょうから、むしろ6年前に撮りたいと思っていた映画をやっとアメリカで撮ることができたということにも大きく影響されています。

——どこまでも続く道とか鉄道の線路とか、旅や出発を想起させるものにあなたはいつも魅了されるのですが、それはどうしてでしょうか。

ヴェンダース　むずかしいですね……。今まで私にとって重要に見えたのは〈旅〉ということですが、「パリ、テキサス」では違います。トラヴィスは線路を眺めたり、高圧線にそって歩いたりするのですが、それは彼が旅を愛するからではなく、まさにどこかにたどり着きたいと思っているからです。彼にとって道はどこかに至るための手段であり、そういう登場人物があらわれたのは私の映画でははじめてのことです。これは本当に大きな違いです。

——それはあなた自身の変化を反映しているのでしょうか。

ヴェンダース　そうだと思います。確かに私はまだ何もない風景に大きな感動を覚えますし、方向を持たないでいることには大きな魅力を感じます。しかし私が今すべきこと、結局私ができること、それは進むべき方向（ディレクション）を持つことだという気が非常にしています。まさにそのためではないでしょうか、監督が英語で〈ディレクター〉と呼ばれるのは。モデルを与え、方向を指し示す物語を語ることは、現在ますます必要になっていると思います。現在映画の環境をおおっているのは、人々に方









向はないと語る映像やフィルムや物語のインフレーションです。物語に可能なことはまさに人々にある種の安らぎを与えること、彼らの生活もまた方向を持ちうるのだという安らぎを与えることにほかなりません。それこそが物語の偉大な力なのです。

——数年前には持っておられなかった考えですね。

ヴェンダース　そうです。「ことの次第」では少しそのことを語っていますが。あの映画のなかには若干この話法があります。サムと執筆に入る前に、私はホメロスの《オデュッセイア》をはじめて読んだのです。とりあわせが変に思われるかも知れませんが、《オデュッセイア》はこの映画の力になってくれています。あの本には読者に常に前を見させる、常に前に押しやる力があります。ひとつの動きがあり、何ごとが起ろうと、神のみぞ知るありとあらゆる紆余曲折にかかわらず、常に前に進むのです。この映画の男も、自分がどこかに行き着きたいと知ってることでは同じなので、深く心に残ったのですね。

——「パリ・テキサス」はあなたの〈アメリカ時代〉の最後を飾るものでしょうか、それともすでに新しい時代の幕開きを告げるものなのでしょうか。

ヴェンダース　この映画は、アメリカにおいて、アメリカについて私がずっと語りたいと思ってきたことを入りくんだ形で語っています。そして今、1本の映画を撮るためにアメリカに帰ることはしばらくないだろうという気がしています。また同時に、「パリ、テキサス」で私がおこなった冒険は、映画を、私の映像言語を、そしておそらく私自身を感動にむかって開いたことにあります。私が試みた冒険はひとつの愛の物語を語ることだったのです。それは現在の私にとってはあまりにも重要なことなので、アメリカについて考えた様々なことはもう遠いことのように思えますし、次の映画はどこででも撮ることができると感じています。

オリジナル・プレスブック、《プルミエール》誌、《カイエ・デュ・シネマ》誌の各インタヴューより。

訳・構成　兼子正勝

「過去の愛、現在の愛」

PARIS, TEXAS

宇田川　幸洋

映画なんか見たくない、見ないで済めばそのほうがいい、と思うことがある。映画はなぜいつも〈愛〉を描くのか。〈愛の物語〉を語ろうとするのか。大甘なハッピー・エンドのロマンス映画であっても見る者はやる瀬ない思いを胸にもて余してしまったり、実体のない幸福感に狂って地面を蹴飛ばしたりするのだし、食い違う愛、壊れる愛を描いた映画では我が身を三枚に下ろされるような痛苦や内臓すべてが一瞬にして炭化したような深い無気力感に打ちのめされもするのだ。見る者が映画に激しく自分を投影してしまう、あるいは映画が見る者の「愛愁」の神経を刺戟して興奮をかき立てるためにそうなるのだろうけど、なぜ、そんなに疲れる〈映画を見ること〉をしなくてはならないのだろうか。止めて愁いまたは幸福を求める欲望を体の内側だけに秘めたまま空か壁でも眺めていたほうが楽に時がたつのに。答の一つは人間はマゾヒストであるということ。わざわざ寒い所に出かけるスキーやヤケドしそうに熱い所に閉じこもるサウナ等と同じ快楽が映画にも見出されるから。もう一つは、刺戟をときに受けないと神経は眠りつき、生きているという自己満足感の根拠であるところの自分が自分であることの記憶も失われてしまうのではないか――ちょうど『パリ、テキサス』の登場したときのトラヴィスのように――という不安が動機となること。自分の心を成り立たせている根拠地の一つは〈愛〉であると考えている人は少なくなく、そういう人たちは苦しみながらも映画を見る。マルグリット・デュラスが彼女の初めての映画『ラ・ミュジカ(TV放映題＝冬の旅 別れの詩)』のデルフィーヌ・セーリグが演じた役について記した言葉に「愛をひきずって映画を見に行くような田舎女」というのがあり、これが呪文のように耳に残っている。呪文のつねとして意味がよく判らないのだが、なんとなくこれを唱えると映画に自分を投影してマゾヒスティックな快楽に悶えている我れと我が身の恥しさという感覚が襲ってくる。

ヴィム・ヴェンダースのかつての作品――初期の作品といってもいい――には、そういう苦しみと恥しさはなかった。『都市の夏』や『ゴール・キーパーの不安』の主人公は、映画を見る者に向かって何も打ち明けないままに旅をすることに専念しているかのようだった。彼らは愛の事件を生きることなく、むしろわれわれと同じように、それを見ることを求めていた――実際、彼らは行く先々で映画館を求め、その闇に吸いこまれていく。映画を見るための旅こそ、彼らのしている唯一の行動とも思えるほどである。われわれが彼らに自分を投影するとしたら、それは直接的に愛のくるしみを浴びるのではなく、それ＝〈映画を見ること〉を求めて、いろんなものをひきずって映画館に這入っていく自分の姿を見ていることにすぎない。『さすらい』の主人公たちがまさにそうである(巡回映画を生業とする)ように、彼らは映画の中で、缶のフタを閉じた映画をかかえて走る役割りを負わされていた。映画が始まっているのに一向に映画を見るく





ヴィム・ヴェンダース監督



カンヌ国際映画祭授賞式
左から1人おいてヴィム・ヴェンダース監督、フェイ・ダナウェイ、ベルトラン・タヴェルニエ監督

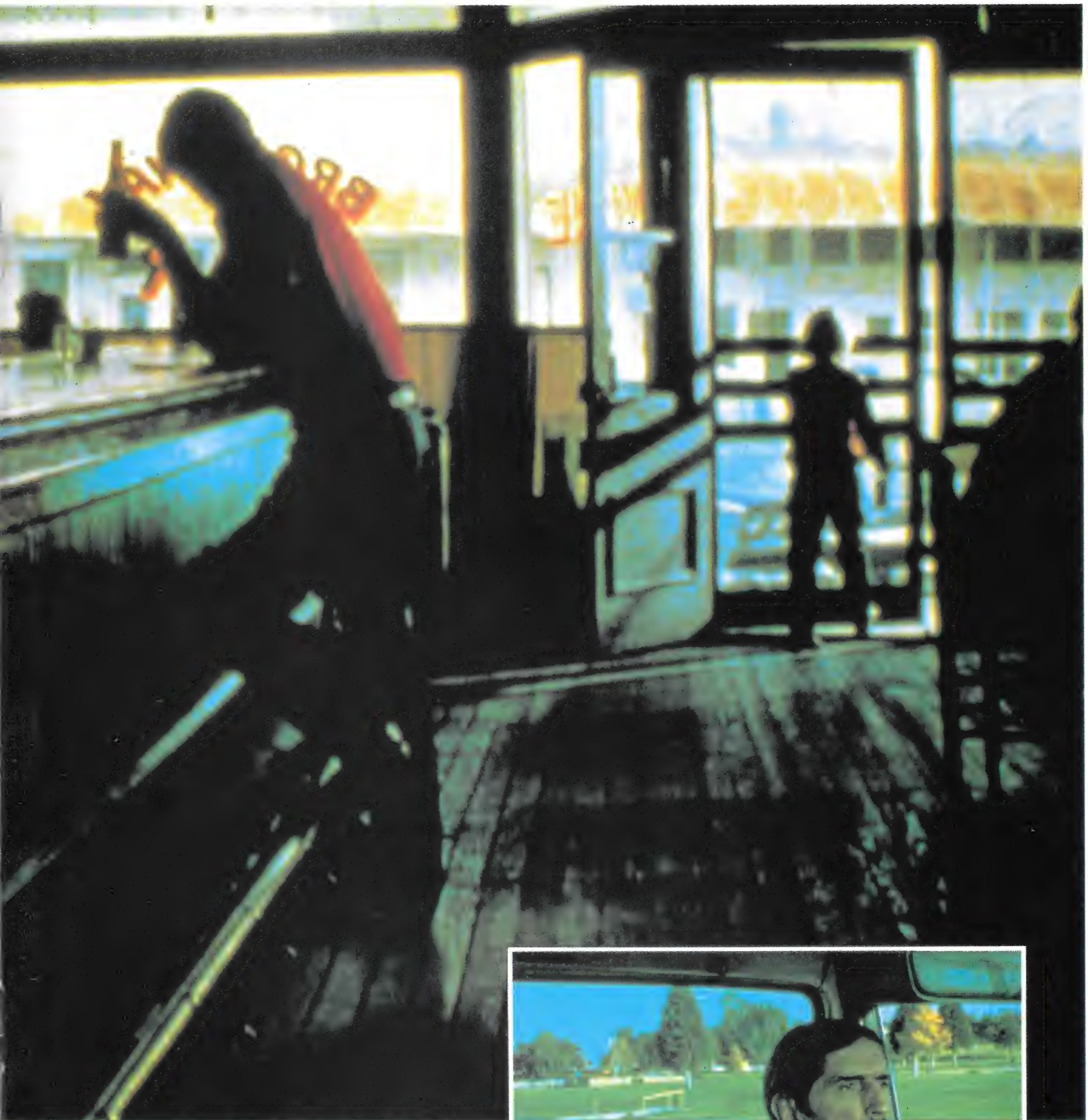


るしみは始まらず、始まらないがゆえに終わりもない——かつてのヴェンダース映画の気持ちのよさはそういうものだった。

『パリ、テキサス』の冒頭、まるでヴェンダースの前作『ことの次第』の中でその原作小説が登場人物の誰かに読まれていた、あの『捜索者』の巻頭を思わせるように荒野の中から忽然と現われるハリー・ディーン・スタントンの顔と体の動きその他もろもろを含めての彼のスクリーン内での存在は、あたかもかつてのヴェンダース映画そのもののようだ。この映画で初めて主役を演じるハリー・ディーン・スタントンはわれわれ日本の映画ファンの記憶に60年代末の頃からひっかかり始めジョン・ミリアスの初監督作『デリンジャー』(73年)で決定的に顔と名前が一致して記憶されたワキ役俳優だ。あの頃はアメリカ映画にルーク・アスキューとかマット・クラーク、ジョフリー・ルイス、アンソニー・ザーブ、エド・ローター等々、クセのある、味のあるワキ役俳優が輩出したもので、スタントンもそうした生ッ粋のアメリカを感じさせる顔の一つだった。『デリンジャー』のスタントンはハリー・ピアポンという役名だとずっとおぼえ違いしていた。調べてみたらハリー・ピアポンはジョフリー・ルイスの役で、スタントンはホーマー・ヴァンミーターという名のデリンジャー・ギャングの1人だったのだが、一味(ギャング)が追いつめられ散り散りになって逃げるとき、彼は路上の車の中でネッキングしていたアベックを拳銃で脅し、女を下ろし、男に運転させて逃走を計る。そこまではいいのだが、しばらくして車は突然止まり、男が「ガス欠らしい」と言うと、ホーマーはのこのこ車を下りて後部のタンクをしらべにいくのだ。そして排気ガスを浴びせて走り去る車に向かって「バカヤロー」と拳銃を撃ってみてもう遅い、ということになってしまう。そういうポカッと抜けたところがあるというか、環境といつもテンポがかみ合わなくて自分でも呆気にとられつづけている惨めな男で、それだけにカッとなると何を始めるか判らないという神秘性ももっていた。最近亡くなった、たこ八郎に似ているところがあった。何かを演じるという感じが最も希薄な俳優の1人だ。彼もまた缶を閉じた映画のような存在だったのだ。

そのハリー・ディーンが、そしてヴェンダース映画が、『パリ、テキサス』のクライマックスでは堰を切ったように自分の物語を語る。ここでのハリー・ディーンの長いモノローグは美しく、見る者を〈愛〉に苦しませて完結する。まるでカントリー&ウエスタンのバラードを聞いているようだ(スタントンは『暴力脱獄』でポール・ニューマンへの"応援歌"を唄っていたし、『ローズ』ではノドは聞かせないが人気歌手の役(!)だったし、おそらく歌の素養があるのではないか)。映画の中にもう1本の過去の愛の物語の映画があるかのようだ。スタントンの語る〈過去の愛の物語〉があまりに感動的なので、その役で現在の愛を生きて見せることがナスターシャ・キンスキーには困難だ。

『パリ、テキサス』の現在の愛の物語はオーロール・クレマンにある。異星の地表に築かれたステーションのような〈『ことの次第』のさびれたホテルもそうだった〉高台の住宅の中で、あふれる〈愛〉を分泌している彼女の姿は見ているだけで涙が出てくる。トラヴィスが過去の愛と完全に別れたように彼女も現在の愛と別れなくてはならない。







TEXAS





PARIS,

Interview
サム・シェパードに聞く
PARIS, TEXAS

――「パリ・テキサス」の脚本を書かれた動機は?

サム・シェパード 『ハメット』のことで会ったのがきっかけです。もともとヴィムはあの映画の脚本を私に書かせたがっていたのですが、私はあまり気が進まなかった。撮影所システムのなかで脚本を書くのは雇われ仕事とわりきらなきゃできないので、それは断わったんです。ところがヴィムは『ハメット』に私を出演させるというので、やむなくスクリーン・テストなどバカげたことを、コッポラが私が適当かどうかいぶかっているというので、やることはやりました。それからしばらくして、ヴィムがSF映画で必ず一緒に仕事をしたい、私の芝居の《エンジェル・シティー》を見たから、というので、いいとも、君とならどんな仕事でもするよと言ったのです。私は彼の映画が好きでしたから。

それで彼に《モテル・クロニクルズ》の草稿を見せた。あの頃は《トランスフィクション》という題名でしたが。彼はそれをとても気にいって、映画にしたいといい、ラフに脚色したものまでくれたのですが、私にはもうひとつ気にいらず、彼自身も脚色の方法が不十分だと思っていたようです。そこで2人で会って、《モテル・クロニクルズ》を映画にするにはどうするのがいいか話しあいました。私は、話を脚色しようとすることはむしろやめて、ストーリーの文字どおりの脚色のかわりに、ストーリーのエッセンスをキャラクターに生かすことを考えてはどうだろうかと言ったところ、ヴィムもまったく賛成だったので、彼と私とで、1人ないし2人のキャラクターのアイデアをつくるところから出発したわけです。

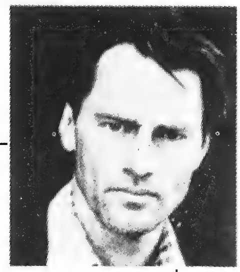
まず2人の兄弟がいて、ひとりは気憶喪失に苦しんでいる男、といっても型どおりの気憶喪失症で説明できるものではなく、世界から隔絶してしまい、世界に再び入ろうとしているという状態の男。もうひとりは、世界のなかに生きている男で、2人は両極端であること。だから発想は2人の兄弟から出発して、まったく別な男と女の関係に発展していったわけです。映画全体の底に流れているのも、もともとの兄弟の物語よりは男と女の物語ですが、それがゆえに映画はより強くなっていると思います。しかしそこに至るまでのシナリオの旅はロング・ライドで、困難でした。

第1稿は面白いくらいに一気呵成に、野に火がつく感じでラストまで突っ走りました。3週間か4週間で、たしか160ページのものを書きあげたが、それを読みかえしてみると、方々に余計なウロコがあるし、ストーリーを操ろうとしすぎているのが目についてくる。そこから、エンディングが何種類かできて……。後半というのはいつでもコンセプションの上で難しい。

――第1稿には宣教師が登場していたそうですね?

サム・シェパード 《モテル・クロニクルズ》のなかに私が実際にテキサスで見た宣教師の話があったからですが、人物として登場させるアイデアは全面的にやめました。それにかわるアイデアが、主人公のトラヴィスが古いアルバムをたよりに、自分の謎めいた家系をたどるもので、そのためにあらゆる人を至る所に訪ねていくというものでしたが、ヴィムはそれをアメリカ北部からアラスカへ、さらにヨーロッパに渡って戻ってくるところまで考えたものだから、これはとてつもなかった。そこで私が、ジェーンの父親がテキサスの大地主で、ジェーンをとじこめて





サム・シェパード略歴
SAM SHEPARD

１９４３年11月５日イリノイ生まれ。幼い頃から両親と各地を転々として育ち、今もトレーラー住まいが好きだというサム・シェパードの経歴は実に多彩だ。学生時代のオレンジつみや羊毛がり、競争馬の厩舎助手から、ニューヨークに出ての皿洗いやウェイター、さらに、「イージー・ライダー」でも使用された〈鳥になりたい〉のザ・ホリー・モダル・ラウンダーズのメンバーとしてのギターとドラムスの名手。そして63年に書き64年に上演された第1作《カウボーイ》から、オフ・ブロードウェイで初めてピュリッツァー賞を受賞した79年の《埋められた子供》をへて最近の《フール・フォア・ラヴ》に至る１００作をこえる劇作。67年《メロドラマ・プレイ》や71年《カウボーイ・マウス》での自作自演。70年《オペレーション・サイドワインダー》や72年《歯の罪》での自作への作曲。74年《馬を夢見る男の地理学》から《フール・フォア・ラヴ》に至る自作の演出の他著書も多い。

映画はアントニオーニの「砂丘」(70)の脚本一稿をはじめ映画化されていない脚本に、トニー・リチャードソン監督のための『ボディー・ガード』、ミック・ジャガーのための『マクサガスム』があり、ボブ・ディランの映画「レナルド＆クララ」(78)、では脚本のほか映画初出演。「天国の日々」(78)、『復活』(80)、『レジディー・マン』(81)、『フランセス』(82)から、「ライト・スタッフ」(83)のチャック・イェーガー役ではアカデミー賞ノミネートを受け、愛妻ジェシカ・ラングと「カントリー」(84)で共演。最新作はロバート・アルトマン監督による自作の映画化『フール・フォア・ラヴ』の主演。

いるという設定を考えたのですが、これもうまくいきませんでした。

最終的なエンディングを考えだしたのはキット・カースンとヴィムです。彼らが、あのトーク・ブースを考え、そこでジェーンが客と対話しているというアイデアを考え、私がそのセリフを書きましたが、アイデアは彼らのものでした。

――父が子供と一緒に砂漠に消えていくという〈神話的な〉エンディングの案もあったとか?

サム・シェパード　あれは誰が考えたか知りませんが、ヴィムが最も気にいりそうなアイデアですね。それに私たちは、この映画に何が起ろうとも、どこに向って進もうとも、最後には父と子が〈パリ、テキサス〉にむかって神話的な歩みで入っていく、父は肩に負った子に物語を、伝説を語っているというラストをながい間考えていました。このアイデアは実際にはボツになったわけですが、私はそれでいいと思います。トラヴィスがまだ何かにひとりで対決していかなければならないというのが真実ですから。

――解釈がいくつもありうるエンディングですね。

サム・シェパード　私なりに言うなら、すでに壊れたものをくっつけなおしただけでは不十分だということですね。本当に壊れたものは彼自身のなかにある。それを満たすためには、壊れたものの正体を見るためには、彼は自分ひとりで見つめるべきなのです。彼は母親と子供を一緒にした。今度は彼自身をも一緒にできるように旅だつのです。

（オリジナル・プレスブックより）



PARIS, TEXAS

風景の似合う男

—サム・シェパード—

畑中佳樹



ヴィム・ヴェンダースと共に『パリ、テキサス』の脚本を書いたこのサム・シェパードという男を、どうしても一言で紹介することができない。その活動があまりにも多岐にわたるからというより、その肉体そのものが、一九六〇年代以降のアメリカの様々な文化シーンをことごとく乱反射させているからだ。ことばを換えて言えば、サム・シェパードほど話題の多い男はいない。スキャンダラスというのではなく、彼のまわりにひとりでに、いつも時代の最も刺激的なシーンが展開されてしまう。

それならば、とりあえず彼のキャリアについて記憶に残っていることを、ここに乱雑なままに投げ出してみよう。

サム・シェパードは一九四三年に生まれ、世代的には一九六〇年代後半にヒッピー・ムーヴメントを担った若者たちより、二、三歳年上に当たる。こわれた家庭に生まれ育ち、たちまち不良少年の群れに身を投じた。そのころの彼の親友は、ジャズ・ベーシスト、チャーリー・ミンガスの息子だったという。ある意味で初めからヒップだったサムは、フラワー・チルドレンの時代に、すでに伝説的な〝あにき〟だった。

サム・シェパードは一九六〇年代のはじめに、二十一歳の若さで、ニューヨークのオフ・オフ・ブロードウェイに劇作家としてデビューした。今日に至るまで、おびただしい量の劇を発表している。一九七九年には『埋められた子供』でピュリッツァー賞を受けた。

オフ・オフ・ブロードウェイで活躍するかたわら、彼は六〇年代の後半、ルー・リード、ジョン・ケイル、ニコといった怪人物たちがひしめき合っていた伝説的なロック・グループ、ヴェルヴェット・アンダーグラウンドにドラマーとして参加した。このとき、パティ・スミスと恋仲になる。文学に関してはまったくの蛮人だったサムに、パティはフランスの詩人たちを教え、二人は劇を一本共作し、二人で主演した(『カウボーイ・マウス』)。

やはりこのころ、ヨーロッパの映画監督、ミケランジェロ・アントニオーニが彼に脚本を依頼し、そうしてできた映画『砂丘』にはピンク・フロイドが音楽をつけた。これが『パリ、テキサス』の予行演習だったと、言えなくもない。

一九七〇年代の半ばに、ボブ・ディランが彼に接近してきた。サムはディランのローリング・サンダー・レヴューのツアーに同行し、ディランの映画『レナルド&クララ』に脚本を提供した。

この頃からは、彼の映画出演がめっきり増えてくる。『天国の日々』、『ライトスタッフ』、『カントリー』などに出演し、なかでも『ライトスタッフ』で米空軍のテスト・パイロット、チャック・イェーガーに扮した勇姿が決定的で、多くのファンを(女性ファンだけでなく)作った。大事なことを忘れずにつけ加えておくと、サムはたいへん個性的な二枚目である。

一九八二年、それまで劇しか書いたことのなかったサム・シェパードは、『モーテル・クロニクルズ』という本を出した。モーテルからモーテルへと旅をしながらつづられた詩と散文が収められている。この本に感銘を受け、暗記するほどに読んだというドイツの映画監督、ヴィム・ヴェンダースがサムに接触し、二人はこの本の中にあるイメージをふくらませて脚本を共作した。これが『パリ、テキサス』となる。

彼は現在、自作の劇の映画化である



ロバート・アルトマン監督の『フール・フォア・ラヴ』に出演中である。

――こうしてサム・シェパードのキャリアを見てくると、神出鬼没といおうかダイナミックといおうか、彼が種々の文化シーンの間で、いかに絶妙な触媒ぶりを果たしてきたかがよくわかるだろう。いってみれば、彼は共作の天才である。彼のまわりで、いつも刺激的な共作関係が生きられている。





たとえば芝居にしても、彼はそれを一人で書いているつもりなどさらさらないに違いない。劇作は彼にとって、演出家や俳優たちと何かを共作することなのだ。

　じっさいサム・シェパードという男は、ある位置に身を置いてみること以外、自分では何一つしていないのかもしれない。正しい場所に立ちさえすれば、彼の肉体が触媒になってそこに何かが生起する。彼はそんな男だ。だから、現代には珍しい霊感型の芸術家でもあると、ぼくらの目には映る。

　おそらくことの真相は――いろいろな言い方ができようが、仮に最も月並な言い方でいえば――サム・シェパードがアメリカの風景そのものだということだろう。サム・シェパードは風景の似合う男だ。自分の背後に、いつも風景を持っている。彼のまわりに、いつもアメリカの風が吹いている。

　だからヴィム・ヴェンダースにとって、サム・シェパードはアメリカの肉体そのものだった。ヴェンダースは決して、彼の脚本家としての才能を欲しがったのではあるまい。どんな形であれ、彼と一緒に仕事をすること、それが大事だったのだ。ヴェンダースは以前、『ハメット』の制作が暗礁にのり上げたとき、主演俳優および脚本家としてサム・シェパードを据えてやり直そうとしたことがある。『パリ、テキサス』の主演も、ことによるとサム・シェパードになっていたかもしれない。

　サム・シェパードは、たまたま演技もできる劇作家、なのではない。彼がそこに立っているだけで、あたりをアメリカの原風景に浸してしまう霊感のみなもととして、彼の肉体がある。この男が『パリ、テキサス』の現場に立ち合ってくれさえすれば、そこで必ず何かが起こるのだ。

　さて、砂漠の上を男がひとり歩いている。アメリカの風景とサム・シェパードの肉体が、これから化学反応を始める所だ――。

「パリ、テキサス」

PARIS, TEXAS

——あるいはヴェンダースの〝夢〟が
シェパードの〝絶望〟と出逢った場所——

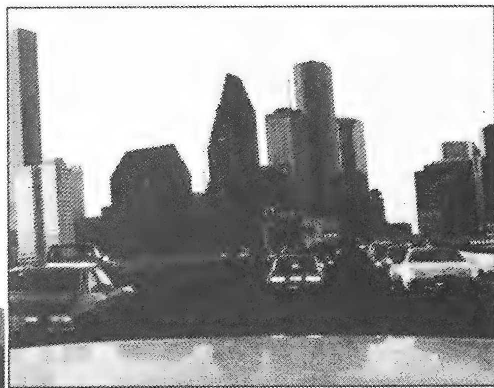
河原晶子

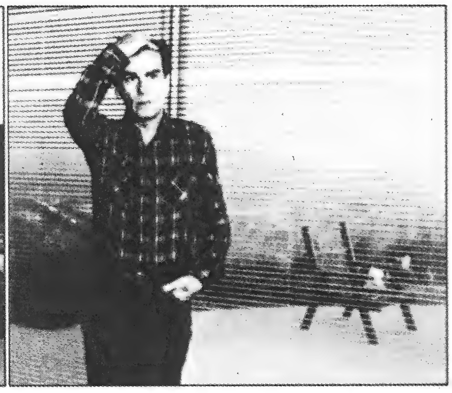
手垢にまみれてボロボロになった、1枚の古ぼけた写真がある。それはなんの特徴もない埃っぽい荒野の写真で、真ん中には所有区画の表示版が写っている。テキサス州のパリ。荒野という神話の国からやってきて、物語のお終いにはふたたびそこへ帰ってゆく男トラヴィスが愛しあった父と母によって生命を受けた、神聖な場所である。トラヴィスはそのたった1枚の写真を、肌身離さず持ち歩く。彼にとっては社会的な身分証明書などよりもはるかに大切な、彼の生命（いのち）の証明書が、この写真なのだ。

なんという、男のロマンティックなこだわりなのだろう！あるいはいじらしい執着なのだろう！このこだわり、あるいは執着は、まさにサム・シェパードのものだと思う。そういえば、〝悪魔の墓場〟と呼ばれるテキサス南端の荒地に、まるで魂をどこかに置き忘れてきたようなうつろな眼差しで立つトラヴィスが被っていた赤い野球帽。あれはサム・シェパードが彼の戯曲によく登場させる男＝父親のイメージそのものではないか、サム・シェパードはいつも、今ではすっかり崩壊してしまった〝家族〟に対してほとんど絶望的な願いを主題に選ぶ。私がこれまでに観ることができたのは、日本で上演された「埋められた子供」と「フール・フォア・ラヴ」のふたつだけだが、そのどちらでも〝家族〟はとっくの昔に解体しており、しかし登場人物たちは過去を語りつづけることで自らの人生を探し、自らの血にこだわることで肉親に対する必死のすがるような想いを暴露させてしまう。だから、そんな男が自らの最終的な安息の場として、自分が生を受けた場所にこだわりつづけるのは、なんとなくわかるような気がするのである。これ以上行けないところまで追いつめられた果ての絶望であり、そしてそれ故に生れる純粋無垢なるロマンティシズムなのだ。



そんなサム・シェパードの生への〝絶望〟が、ヴィム・ヴェンダースの映画への〝夢〟と出逢った場所、それがここ〝パリ、テキサス〟という、世界の一点である。サム・シェパードがこれまでアメリカという〝埋められた〟土







地に生き、その不毛の地に自身のルーツを探すという絶望的な行為をくり返してきたのに対して、ヨーロッパのヴィム・ヴェンダースは故郷西ドイツを後に世界のあらゆる場所を放浪することで無国籍な〝夢〟を追いつづけてきた映画作家である。これまでのヴェンダースの映画には、まさに無国籍な現代人の不安のようなものがいつも漂よってはいたけれど、彼はけっして自らの血を憎悪しつつその血の中にすがっていたという生々しい欲望とは無縁であった。

　そんなふたりがここパリ、テキサスで出逢ってしまったのである。〝夢〟と〝絶望〟。それにしても、こんなにも異質なふたつの出逢いとは、なんという運命だったのだろう！そして、この素晴しくも宿命的な出逢いは、ここにひとつのまぎれもない現代の神話を創り出したのである。ヴェンダースの〝夢〟にシェパードが与えたもの、それは〝夢〟というかたちをなさないはかなげな美しい想念の肉体化である。そしてシェパードの〝絶望〟にヴェンダースが与えたもの、それは〝絶望〟の底にひっそりと沈む無垢なる心である。そんな心と肉体を授けられた男がトラヴィスだ。ハリー・ディーン・スタントンが、演じるというよりもむしろ彼自身をはにかみながら告白しているようなこのヒーロー像は、ヴェンダース自身もいっているようにまさに現代のオデュッセウスであり、現代のオルフェだ。トラヴィスがロスアンゼルスのフリーウェイで出逢う、世界の終末を警告する狂気の男。トラヴィスとハンターが母親を探す旅の道中に立ち寄るドライブ・インにひっそりと立つ巨大な恐竜。あるいはまたジェーンが訪れるヒューストンの銀行の、まるで迷宮都市のような様相、そんな光景は未来の果てに現代人を呑み込もうとしている人間の原初の風景のようだ。

　そして神話の世界（あるいはそこは天国だったのか、地獄だったのか？）から帰ってきたトラヴィスは、そこに父と子、そして男と女の愛の神話をよみがえらせ、そしてふたたび神話の世界へともどってゆく。この映画の終り方は、見方によってはとても崇高でロマンティックであり、また一方ではとても残酷である。これはつい先ごろ来日したヴェンダース自身が語ったというエピソードだけれど、ハリー・ディーン・スタントンは、せっかくジェーンとハンターという家族と再会できたのにまたひとりで去ってゆくなんて嫌だ、と本気で怒ったのだという。そしてじつはヴェンダースもシェパードも、このエンディングについては迷ったらしい。ヴェンダースは、トラヴィスが最後に語ることで自分を解放するということを言いたかったのだという。そしてシェパードは、ほんとうに壊れたものは彼自身の中にあり、その正体を見分けるためには、なお彼は自分ひとりでそれを探す旅に出なければならない、という。

　サム・シェパードとヴィム・ヴェンダース。はたしてより深く絶望しているのは、このふたりのうちのどちらなのだろう？あるいは、より犯しがたい夢を抱え込んでいるのは、このふたりのうちのどちらなのだろう！映画の終幕に対するそれぞれの想いから察すると、シェパードは相変らず〝絶望〟し、ヴェンダースは相変らず〝夢〟を持ちつづけているようにも受けとれる。しかし、トラヴィスという男が仕掛けた罠によって、ひょっとしたらサムとヴィムの〝絶望〟と〝夢〟は私たちの見えないところで入れ替っているのではないだろうか？サムとヴィム。このパリ、テキサスという地点で一瞬交叉し、そしてふたたびそれぞれの世界へと去っていったふたりの男。ベッタリと男の友情を続けようとしなかったからこそ、このふたりの出逢いには素晴しい意味があったのだと思う。

Interview ナスターシャに聞く

——映画がはじまる前のジェーンがどうだったとお考えですか？

ナスターシャ　彼女にかつて起ったことを想像して私は全部日記風に書いてみたんですよ。彼女はとても若い年令でたぶんヨーロッパから来てひとりの男に出会ったのだと思うんです。すべてが可能で、想像も及ばない、信じられないことが現実に起るところに来て彼女は思いのままに生きはじめる。彼女が出会った男は彼女をよく笑わせてくれる男で、迷いも疑いもいっさいなくて、なぜだとかいかにだとか考える必要もなかった。男の方はと言えば、彼女は自分に生命を与えてくれる若い女性で、彼女に愛をささげつくすのです。それが、子供が生まれた時から変った……。男は誰かを必要とする時、それをつかむためには愛がいかに異常でいかに力ずくであろうと構わない。愛が強迫的になり息づまるようになることがあるのです。呼吸すらできないくらいに。という風に私はその物語を考えていました。彼女を子供ごと捕えたクモの巣があったというように。男は彼女に外の世界がふれることを許さない。外の世界が彼女を堕落させることを許さない。そんなくらいなら、彼にとってなによりも大事な世界を自らの愛で破壊することを選ぶのです。彼女は気が狂い、乱暴を乱暴とは思わなくなり、自分を失なって、子供に対する愛情も与えることもできなくなります。彼女は男から去り、子供を棄てます。と言っても確かな人の手にゆだねるのですから、棄てたとは言いきれない……。

その事件いらい、彼女が愛や、愛らしい感情をもつことはなかったと思います。奇妙な店で働き、男の客と奇妙な出会いを重ねながら、彼女はトラヴィスを理解しようとしていたのだと思うのです。他の男たちを、バカげた方法にしろ、助けながら、その男たちを助けることが、トラヴィスを見つづけていた。他の男たちを通してトラヴィスへの愛を伝えるのと同じであるかのように。彼女があそこで働いているのは決して偶然ではないのです。彼女があの街に行き、あの場所に行ったのは、自分のなすべきことをしていたまでで、彼女には他に行く所などなかったと思います。

——エンディングについてどうお思いですか？

ナスターシャ　私にとってはあれこそ愛のしるしであり、再出発が可能なことのしるしです。トラヴィスの行動によってジェーンは再び彼と子供を愛することを知るのです。女性にとって子供は人生でかけがえなく大事です。子供がいなくなった時に、人生は姿を消し、心と想像とのせめぎあいに悩まされるしかなくなる……。

——数十分も鏡の前で演技された感じはいかがでした？

ナスターシャ　最初は変な感じでしたよ。自分だけを見てて、自分に話しかけてるみたいでね。でも、トリックなしであのように演じさせてくれたのでよかったと思います。外界から完全に切り離されている感じで。この方が確かに、話す相手を前にしているよりも、もっと深いコミュニケーションができていると思う時がありました。とても親密な声がほんとうに体のなかにあるという実感です。相手が見えないことになれてくると、想像力が視覚よりも強いことが分ります。ひとつの声しか聞くことができないなら、目の不自由な人のように、聞こえてくるものをはるかに強く感じ、はるかに強くとらえることができるのですね。あのシーンの撮影は、まったくそのとおりでした。それにジェーンが言うあのセリフがずっと私の心にありました。〝どの男の声も、あなただった〟というセリフです。あの店で働く女は日によって役どころが変わる、虚構の、俳優のようなものですが、ジェーンは、どの客と会っていても、トラヴィスを感じつづけていたのだと思います。

（オリジナル・プレスブックより）

PARIS,TEXAS



キャスト・スタッフ・メモ

●ナスターシャ・キンスキー

13才で映画初出演したのがヴィム・ヴェンダースの『まわり道』(74)なので、「パリ、テキサス」はデビューからちょうど10年、15作めでのヴェンダース作品との再会になる。「今のままでいて」(78)(伊、アルベルト・ラトゥアーダ監督)、「テス」(80)(仏英、ロマン・ポランスキー監督)、「ワン・フロム・ザ・ハート」(82)(米、フランシス・コッポラ監督)「キャット・ピープル」(82)(米、ポール・シュレーダー監督)、『溝の中の月』(83)(仏、ジャン＝ジャック・ベネックス監督)、「殺したいほど愛されて」(83)(米、ハワード・ジーフ監督)、「哀愁のトロイメライ」(83)(西独、ペーター・シャモニ監督)、『マリアズ・ラヴァーズ』(84)(米、アンドレイ・コンチャロフスキー監督)と一作一作、ドイツ、イタリア、フランス、イギリス、アメリカのすぐれた監督たちのもとで実力をたくわえながら美しく成長してきた魅力を爆発させたのが、「パリ、テキサス」のジェーン役だ。

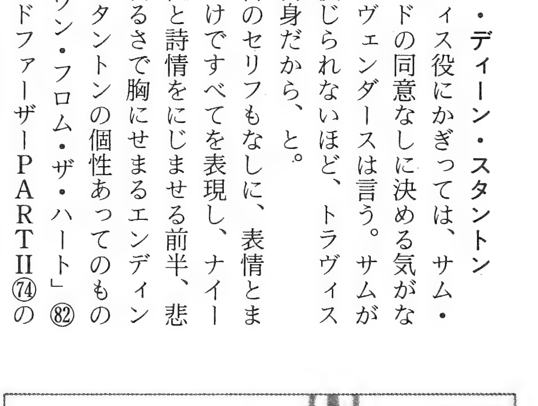
8ミリ映画の場面をはじめ、登場するのが今か今かと待たせて全篇のイメージを支える大役で、トラヴィスとの再会のラスト・シーンでは、ナスターシャ自らの希望で、10分に近いモノローグを納得のいくまで撮りなおして演じきった。サム・シェパードのセリフを、一語一句おろそかにしない真摯さと情感のあふれる見事な名演といえよう。「どの男の声も…あなただった」というセリフが常に心にあったとナスターシャは言う。

●ハリー・ディーン・スタントン

トラヴィス役にかぎっては、サム・シェパードの同意なしに決める気がなかったとヴェンダースは言う。サムが自分で演じられないほど、トラヴィスはサム自身だから、と。

ひと言のセリフもなしに、表情とまなざしだけですべてを表現し、ナイーブな感性と詩情をにじませる前半、悲しさと明るさで胸にせまるエンディングは、スタントンの個性あってのものだが、「ワン・フロム・ザ・ハート」(82)や「ゴッドファーザーPARTⅡ」(74)のコッポラ作品をはじめ、「さらば愛しき女よ」(75)、「ミズーリ・ブレイク」(76)、「エイリアン」(79)など常に名脇役に甘んじてきたスタントンの初主演映画だ。





●スタントンの難しい演技をたくみに誘導する、やさしい弟ウォルト役の**ディーン・ストックウェル**は、「緑色の髪の少年」(48)(ジョセフ・ロージー監督)の子役時代から、「息子と恋人」(60)(ジャック・カーディフ監督)のアイドル・スターの時代をへて、今では出演作が50本に近い大ベテランになったが、渋い持ち味は常にさわやかだ。

妻アンヌ役の**オーロール・クレマン**は「ルシアンの青春」(74)(ルイ・マル監督)でデビューしたフランス女優だが、アメリカ映画やイタリア、スイス、スペインにも活躍の場をひろげている。近作に、ビクトル・エリセ監督の『エル・スール』がある。

ハンター役で大活躍する**ハンター・カースン**は、脚本家L・M・キット・カースンと女優カレン・ブラックの息子で映画初出演。医者役で出演するのは、「橋」(59)などで知られるドイツ映画の名監督**ベルンハルト・ヴィッキ**。







ロケ先でのスナップ

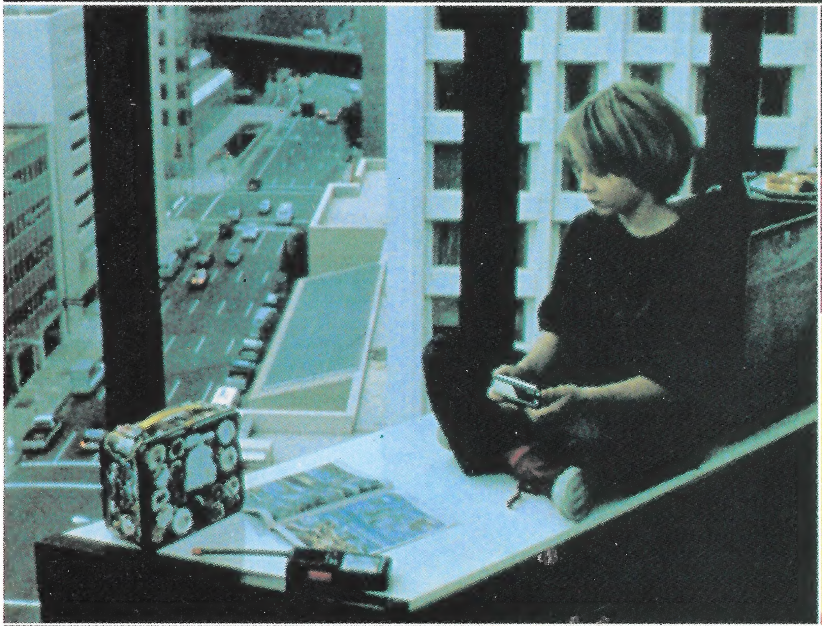
●ライ・クーダー

ライ・クーダーでなければ「パリ、テキサス」の音楽はできなかったとヴェンダースは激賞する。ボーダー・ミュージックとボトルネック・ギターの第一人者であるライ・クーダーに、ヴェンダースはすでに『ハメット』の時に音楽をたのもうと考えていたことがあったので、「パリ、テキサス」は念願がついにかなった映画なのだ。それだけに、ヴェンダースはライ・クーダーに音楽をすべてボトルネック・ギターだけで通すという大胆な提案をしたが、ラッシュを見て感動したライ・クーダーは、ブラインド・ウィリー・ジョンソンの《夜は暗闇》をマザー・テーマとする《パリ、テキサス》ほかのテーマ曲をボトルネック・ギターで通し、くわえて、ミステカ族のメキシコ民謡をアレンジしたテーマ曲を、冒頭のガソリン・スタンド、8ミリ映画を見るシーン、そしてトラヴィスとジェーンの再会のシーンのバックにながす構成でこたえた。

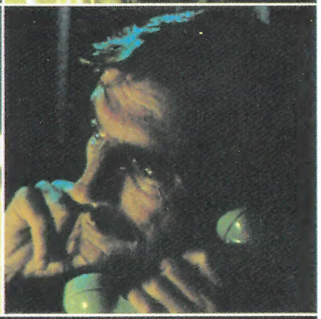
ライ・クーダーは1947年3月15日ロスアンゼルス生まれ。数度の来日でファンも多く、アルバムも10枚をこえるが、映画音楽は、『パフォーマンス』(70)、『ブルーカラー』(78)、「ロング・ライダーズ」(80)、「ボーダー」(82)、「ストリート・オブ・ファイヤー」(84)などがある。

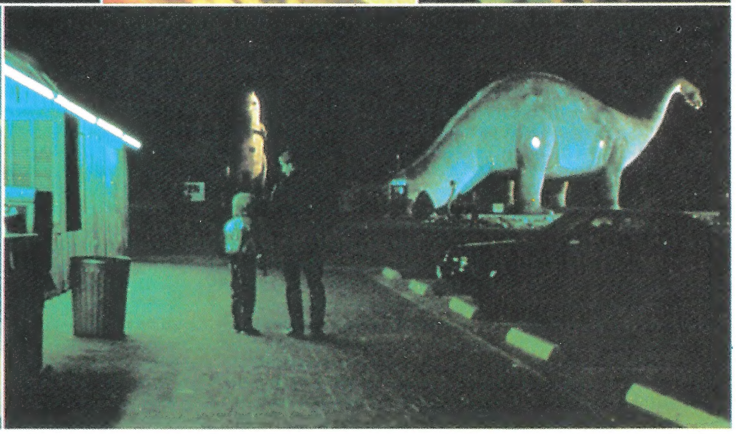
●撮影のロビー・ミュラーをはじめ、スタッフはヴェンダース映画の常連でかためている。

ロビー・ミュラーはヴェンダースの短篇作品時代からのコンビで、『アメリカの友人』でフィルター・ワークの天才と異名をとったが、「パリ、テキサス」の驚異的な映像は、フィルター・ワークは排して、いかに自然の光を画面にそのまま生かすかに徹した成果だという。マジック・ミラーごしの再会のシーンで、室内の明りを消してはじめてトラヴィスとジェーンがおたがいの顔を見あうシーンでも、現実の光の量そのままで撮影して、ナスターシャ・キンスキーの情感あふれる名演をたすけている。編集の**プルジゴッダ**は、『ハメット』を除くヴェンダース作品を編集し、監督作品もある。製作の**ジーヴァニッヒ**は、『ニックス・ムーヴィ』以後のヴェンダース映画を支える精力的なプロデューサー。製作代表の**アナトール・ドーマン**は、芸術を最も理解するプロデューサーとして、レネ、ブレッソン、ゴダール、クリス・マルケルらのフランス映画をはじめ、大島渚監督の「愛のコリーダ」、「愛の亡霊」、フォルカー・シュレンドルフ監督「ブリキの太鼓」の製作で、ヨーロッパを代表するプロデューサーとしてよく知られている。







(STAFF)

Director ……………………WIM WENDERS
Screenplay ……………………SAM SHEPARD
Story Adaptation ……………………L.M. KIT CARSON
Director of Photography ……………………ROBBY MULLER
Art Director ……………………KATE ALTMAN
Costume Designer ……………………BIRGITTA BJERKE
Editor ……………………PETER PRZYGODDA
Sound ……………………JEAN-PAUL MUGEL
Assistant Director ……………………CLAIRE DENIS
Producer ……………………DON GUEST
Music by ……………………RY COODER
Personnel ……………………RY COODER, DAVID LINDLEY, JIM DICKINSON
Executive Producer ……………………CHRIS SIEVERNICH
Producteur Délégué ……………………ANATOLE DAUMAN
Associate Producer ……………………PASCALE DAUMAN

(CAST)

Travis ……………………HARRY DEAN STANTON
Jane ……………………NASTASSJA KINSKI
Walt ……………………DEAN STOCKWELL
Anne ……………………AURORE CLEMENT
Hunter ……………………HUNTER CARSON
Doctor Ulmer ……………………BERNHARD WICKI
Screaming man ……………………TOM FARRELL
"Slater" ……………………JOHN LURIE

(スタッフ)

監督……………………ヴィム・ヴェンダース
脚本……………………サム・シェパード
脚色……………………L.M.キット・カースン
撮影……………………ロビー・ミュラー
美術……………………ケイト・アルトマン
衣装……………………ビルギッタ・ビョルケ
編集……………………ペーター・プルジゴッダ
録音……………………ジャン＝ポール・ミュゲル
助監督……………………クレール・ドゥニ
プロデューサー……………………ドン・ゲスト
音楽……………………ライ・クーダー
(サントラ盤／ワーナー・パイオニア・レコード)
演奏……………………ライ・クーダー／デヴィッド・リンドレー／ジム・ディキンソン
製作……………………クリス・ジーヴァニッヒ
製作代表……………………アナトール・ドーマン
製作協力……………………パスカル・ドーマン

(キャスト)

トラヴィス……………………ハリー・ディーン・スタントン
ジェーン……………………ナスターシャ・キンスキー
ウォルト……………………ディーン・ストックウェル
アンヌ……………………オーロール・クレマン
ハンター……………………ハンター・カースン
ウルマー医師……………………ベルンハルト・ヴィッキ
叫ぶ男……………………トム・ファーレル
キー・ホール・クラブの男……………………ジョン・ルーリー

PARIS, TEXAS






昭和60年9月6日印刷
昭和60年9月7日発行
©
発行所　東京都千代田区有楽町1—2—1　東宝 出版・商品販促室
発行者　東京都千代田区有楽町1—2—1　大橋雄吉
発行権者　東京都中央区銀座2—10—8　大日ビル
株式会社　フランス映画社
印刷所　東京都港区芝2—1—28　成旺印刷株式会社
定価 400円



PARIS, TEXAS

Directed by WIM WENDERS
Screenplay by SAM SHEPARD

HARRY DEAN STANTON / NASTASSJA KINSKI
DEAN STOCKWELL / AURORE CLEMENT
HUNTER CARSON / BERNHARD WICKI

BOW 東宝